ESCULTURA GRIEGA

La belleza ideal

IES "PEDRO SOTO DE ROJAS"
DPTO. LATÍN Y GRIEGO

IES PEDRO SOTO DE ROJAS

DPTO. DE LATÍN Y GRIEGO

Nicolás Latorre Vico

ESCULTURA GRIEGA: LA BELLEZA IDEAL

Los griegos forjaron sus dioses a imagen y semejanza de los hombres, y sus hombres, sus héroes, participaban de lo divino (John Boardman, *Escultura griega*).

La opinión general de los griegos sobre la belleza se recoge ya en el siglo VIII a. C. en los versos que según Hesíodo cantaron las Musas, y corearon todos los presentes, en las bodas de Cadmo y Armonía: “El que es bello es amado, el que no es bello no es amado”.

La belleza no es un concepto autónomo, sino que va asociado a otras cualidades como la medida proporcionada, la simetría de las partes y la conveniencia. El objeto bello lo es en virtud de su forma, que satisface los sentidos, especialmente la vista, pero también, en el caso del cuerpo humano, desempeñan un papel importante las cualidades del alma y del carácter, que son percibidas con los ojos de la mente (Umberto Eco, *Historia de la belleza*).

Esta belleza psicofísica (kalokagathía), de raigambre aristocrática, se expresa mejor en las representaciones estáticas, en equilibrio, de simplicidad expresiva (contención de las emociones, ethos, sofrosine), conformes con el ideal apolíneo. Pero también hay una corriente subrepticia, dionisíaca, que acabará por emerger con todo su dinamismo y dramatismo en el último período del arte griego.

Uno de los secretos de la admirable belleza de la escultura griega estriba en la fijación de unos tipos, sin salir de los cuales los escultores van avanzando paulatinamente y transmitiendo sus experiencias a las generaciones posteriores. En el caso de la figura masculina, por ejemplo, los artistas se esforzaron por interpretar la anatomía en un cuerpo joven y vigoroso, de atleta, rígido primero, adornado de cierto movimiento después y en posesión de toda su expresividad finalmente, avanzando hacia un fuerte sentido de la forma y un realismo total.

Nuestra visión de la escultura griega se encuentra mediatizada por una serie de circunstancias:

- La escasez de obras originales (excepto del período arcaico):

Tan solo conservamos, por ejemplo, una docena de bronces originales del s. V, y la mayoría de los mármoles de este período son escultura arquitectónica (Olimpia, Partenón). Y sabemos que la mejor escultura exenta estaba en bronce. Este material fue muy apetecido para volver a fundirlo y hacer instrumentos, armas, monedas, etc. Aunque en mucha menor medida, también los mármoles eran reutilizados, para la construcción o para la simple fabricación de cal. Por eso nuestro conocimiento se basa fundamentalmente en las copias, casi siempre de época romana, que proliferaron para dar satisfacción al gusto por el arte de las élites romanas.

Añádase a ello la destrucción de obras provocada por las guerras, el saqueo, el expolio o el fanatismo religioso.

- El acabado de las figuras:

Nuestro gusto por la escultura clásica se fraguó en el Renacimiento, a partir de estatuas en las que resalta la blancura del mármol. Esto no era así en la Antigüedad. Frontones, metopas, triglifos y otros elementos de los templos estaban pintados con colores brillantes. También las estatuas exentas, tanto de mármol como de bronce. Algunas todavía conservan rastros de color, en otras es posible reconstruirlo a partir del análisis de pigmentos y modernas técnicas de microscopía.

- Dificultades de identificación y datación:

A los problemas anteriores se une la inseguridad en la que nos movemos a la hora de adjudicar la autoría o fijar la datación de las obras, toda vez que las noticias más antiguas que nos han llegado de ellas proceden de autores como Plinio, Luciano o Pausanias, que no siempre aportan datos relevantes. Además, las variaciones que se observan en las copias, tanto de motivos como de fecha de realización, no facilitan las cosas. Por último, el cambio en los gustos según la época a menudo ha influido enormemente en la valoración de algunas obras.

ESCULTURA MINOICA, MICÉNICA Y ORIENTALIZANTE

De la floreciente civilización minoica (3000 -1500 a.C.) apenas conservamos ejemplos de escultura, salvo esta Diosa de las serpientes (ca. 1600 a.C.) y el Kuros de Palekastro. Al arte cicládico, contemporáneo del micénico, le dedicamos su propia entrada.

Al período minoico sigue el micénico. Solo ha llegado hasta nosotros alguna muestra de escultura arquitectónica, como la imponente Puerta de los leones (ca. 1300 a.C.) que da acceso a la ciudadela de Micenas.

Tras varios siglos de la denominada Edad Oscura, aparece el estilo geométrico, seguido del período orientalizante. De esta etapa mostramos un Caballo de bronce procedente de Olimpia (ca. 775-600 a.C) y un Ídolo campaniforme en terracota (s. VII a. C. Louvre).

ARTE CICLÁDICO

El arte cicládico es contemporáneo del minoico y se desarrolla en las islas Cícladas del mar Egeo. Su esquematismo aproxima estas obras a algunas tendencias del arte actual.
Representa especialmente el cuerpo femenino, de anchos hombros y caderas estrechas, marcando tan solo el triángulo púbico y los senos. Los brazos suelen estar cruzados. Podría tratarse de representaciones de la fertilidad o de simples amuletos. Las articulaciones no se marcan y boca y ojos solo se insinúan en la etapa final.

Lamentablemente se sospecha que el 90% de las figurillas cicládicas que circulan por ahí no son otra cosa que falsificaciones.

PERÍODO ARCAICO

(700-480 a. C.)

PERÍODO ARCAICO

Aunque no existe consenso sobre cuándo han de establecerse el inicio y el final de este período, podríamos enmarcarlo entre el 700 o 650 a.C. y el 500 o 480 a. C.

Progresivamente se van superando los períodos geométrico y orientalizante, de modo que surgirá una escultura de grandes proporciones y otra arquitectónica, destinada a la decoración de edificios, cada vez más alejada de sus modelos orientales y egipcios.

Políticamente encontramos sociedades aristocráticas fuertemente jerarquizadas y con conciencia de casta, a menudo con la polis, ciudad estado, como modelo de organización. Los regímenes aristocráticos serán sustituidos después por las tiranías que darán paso, en algunas ciudades, a las primeras reformas democráticas.

PERÍODO ARCAICO (cont.)

Características de la escultura del período arcaico:

Predominan la frontalidad, las figuras hieráticas, con un esquema de composición muy rígido y con los brazos pegados al cuerpo; la anatomía es muy esquematizada, los cabellos largos y rizados, los ojos almendrados, la sonrisa arcaica y se muestra escaso interés por el detalle en el tratamiento de las vestiduras. Las imágenes más características son:

- El **kuros**: Estatua de atleta masculino de pie, con una pierna avanzada para sugerir el movimiento y que generalmente aparece desnudo.

- La **kore**. Estatua femenina siempre vestida, bien con el peplos dórico, más rectilíneo o bien con el jitón jónico, con más pliegues. Suele sujetarse el vestido con una mano y portar en la otra un vaso de ofrendas o un fruto.

PERÍODO ARCAICO (cont.)

Se debate si los kuroi representaban hombres jóvenes específicos o eran representaciones genéricas de arquetipos idealizados que realmente no se parecen a la persona específica que conmemoran, y por lo tanto son representaciones simbólicas no naturalistas que incorporan el ideal del guerrero masculino que lucha en primera fila. Esto es lo más probable.

APOLO MANTIKLOS

Bronce, 20 cm, ca. 700-675 a.C. Museum of Fine Arts, Boston.

De la transición entre el período geométrico y el orientalizante temprano tenemos este Apolo Mantiklos, una primera tentativa de establecer unas proporciones para el cuerpo humano, que estaría dividido en cuatro partes de igual tamaño: de la cabeza a los hombros, de los hombros a la cintura, de la cintura a las rodillas y de estas a los pies (esta última parte, así como el brazo derecho, no se conservan). En los muslos se lee la siguiente inscripción: *Mantiklos me dedicó como un diezmo al Tirador Lejano, el Portador del Arco de Plata. Tú, Febo, da algo agradable a cambio*.

DAMA DE AUXERRE
Piedra caliza, 75 cm. Autor desconocido. Siglo VII a. C. Museo del Louvre, París.

No se sabe cómo llegó a Auxerre, en cuyo museo pasó unos años hasta que la descubrió un empleado del Louvre. Podría tratarse de una divinidad, una sacerdotisa o una oferente. El rostro triangular no es individualizado, sino que responde, como toda la figura, a un concepto idealizado de la mujer. Deudora del arte egipcio, como toda la escultura arcaica griega, presenta el habitual geometrismo y esquematismo anatómico de este periodo (falda cilíndrica, pechos cónicos, etc.). Destaca la estrechez de la cintura (que refuerza las formas femeninas) y la desproporción de la mano apoyada en el pecho. La estatua estaba profusamente policromada.

CLÉOBIS Y BITÓN
Mármol, 2,13 m con plinto. Hacia 600-580 a.C. Polimedes de Argos. Período arcaico. Museo de Delfos.

Según Heródoto se trataría de una ofrenda de la ciudad de Argos para el santuario de Delfos. Representa a los jóvenes Cléobis y Bitón, hijos de una sacerdotisa de Hera. Como los bueyes tardaban en llegar del campo, los jóvenes se uncieron al carro ceremonial y lo arrastraron todo el trayecto hasta el santuario de la diosa. La madre pidió a Hera para sus hijos el mejor regalo que una deidad pudiera hacer al hombre. Los jóvenes se echaron a descansar y ya no despertaron del sueño, pues la muerte en plena juventud y vigor era el regalo de la diosa. El grupo tiene todas las características del período arcaico (frontalidad, hieratismo, esquematización geométrica, sonrisa arcaica, etc.), si bien con un aspecto más primitivo. El nombre del autor está grabado en las basas.

EL KUROS DE NUEVA YORK
ca. 590-580. Mármol de autor ático. 1,94 m. MET (Nueva York)

Este kuros (joven) es anterior a la mayoría de estatuas de mármol de figuras humanas esculpidas en el Ática. Su actitud hierática, con el pie izquierdo que avanza y los brazos que penden a ambos lados del torso, se deriva del arte egipcio. Esta clara y simple postura fue repetida por los escultores griegos durante todo el siglo VI a. C. Las formas geométricas casi abstractas predominan en esta figura y los detalles anatómicos se representan con líneas esquemáticas. La estatua decoraba la sepultura de un joven aristócrata ateniense. (Reseña de la web del MET)

JINETE RAMPÍN
Mármol con restos de policromado. Altura 108 cm + 27 cm de la cabeza. Autor ático desconocido. Hacia 550 a. C. Período arcaico. Museo de la Acrópolis, Atenas.

La cabeza es una reproducción de la original, expuesta en el Louvre. El jinete Rampín es la primera estatua ecuestre de la historia del arte occidental. Representaría a un vencedor de los juegos o a un miembro de la élite ateniense (un hijo de Pisístrato tal vez). Si la obra fuera compañera de otra similar perdida, estaríamos ante uno de los Dióscuros (Cástor y Pólux). A los rasgos típicos del período arcaico (sonrisa arcaica, ojos almendrados, esquematismo, etc.) incorpora elementos más avanzados como la incorporación del caballo, el giro de la cabeza o el bellísimo tratamiento del cabello.

EL MOSCÓFORO (PORTADOR DE UN TERNERO)
Mármol de autor desconocido. Entre 570 y 520 a. C. 1,65 m. (de cabeza a rodillas). Museo de la Acrópolis, Atenas.

Hallado en 1865 en las excavaciones realizadas en la Acrópolis de Atenas. Es una estatua votiva ofrecida a Atenea por un tal Rhombos. A pesar de seguir las convenciones típicas de los kuroi, supone un avance iconográfico y aporta un cierto elemento narrativo al incorporar la figura del ternero. El personaje, además, tiene barba y lleva manto. Al sujetar las patas del animal se evita la postura de brazos pegados al cuerpo. Sonrisa arcaica y ojos taladrados para ser rellenos con incrustaciones de piedra en otro color.

KORE DEL PEPLO
Mármol de Paros con restos de policromía. 120 cm. Hacia 530 a. C. Periodo arcaico. Atribuida al mismo autor del jinete Rampín. Museo de la Acrópolis, Atenas.

La sencillez de su vestimenta contrasta con el exquisito trabajo que el escultor hace en el cabello y rostro de la joven oferente. El cabello trabajado con la técnica del trépano aún conserva cierta simetría y en su rostro hay atisbos de la típica sonrisa arcaica y ojos almendrados, pero la Kore del Peplo es muchísimo más fina y elegante que sus contemporáneas, las facciones son más cuidadas y realistas y su porte más natural. Bajo el brazo derecho la joven porta un objeto votivo que evita la sensación de bloque típica de la estatuaria arcaica. Quedan restos de color en ojos, trenzas y pliegues del peplo dórico.

TESORO DE LOS SIFNIOS. FRISO ORIENTAL
Detalle del friso oriental del Tesoro de los sifnios. Lucha de guerreros griegos y troyanos. 525 a.C. Mármol de Paros. Museo Arqueológico de Delfos.

Los tesoros eran edificios construidos en el santuario de Delfos para alojar y exponer las ofrendas que las diferentes ciudades hacían a Apolo. Los tesoros tenían también una intención propagandística, por lo que las ciudades competían en suntuosidad y presumían de la riqueza de sus ofrendas.

Los habitantes de la isla de Sifnos construyeron su tesoro a modo de templo con pronaos y cella, dos frontones y un friso corrido. El friso oriental representa una asamblea de dioses, que discuten, pues están divididos en su apoyo a los contendientes. Detalle de la disputa por el cadáver de Antíloco.

ΛΥΚΟΣ
ΑΙΝΕΑΣ
ΜΕΜΝΩΝ
ΑΥΓΕΥΣ
ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ

TESORO DE LOS SIFNIOS. FRISO ORIENTAL. RECREACIÓN POLICROMADA.

Recreación coloreada de la disputa por el cadáver de Antíloco. Como se lee en los nombres de los guerreros (visibles en el original bajo determinadas condiciones) los guerreros troyanos a la izquierda del cadáver (Licos, Eneas, Memnón) luchan contra los griegos situados a la derecha (en la foto solo aparece Aquiles). Los colores empleados en la recreación se basan en los restos de pigmentos que quedan en el original.

KUROS ANAVYSSOS O KUROS DE CRESO
Mármol, 1,94 m. Hacia 530 a. C. Autor desconocido. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

Se trata de una estatua funeraria que adornaba la tumba del joven Creso, muerto en combate. La inscripción de la base de la estatua dice: «Detente y llora ante la tumba del fallecido Creso, a quien el furioso Ares destruyó un día luchando en las filas más avanzadas». Sigue las convenciones de las esculturas de kuroi: sonrisa arcaica, melena trenzada, ojos almendrados, brazos pegados al cuerpo, frontalidad, inexpresividad, representación ideal de la belleza y del vigor de la juventud.

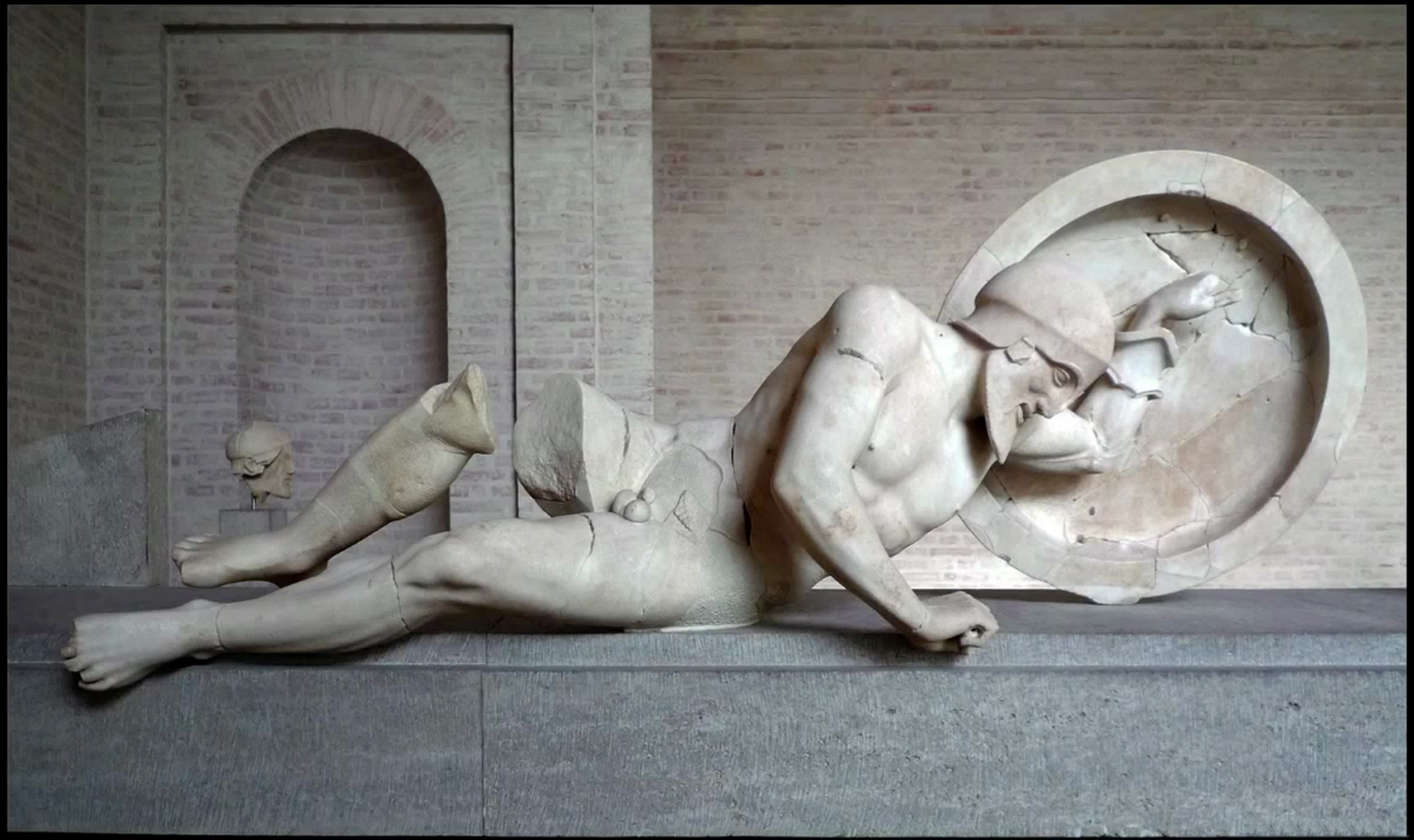
EFEBO DE CRITIOS

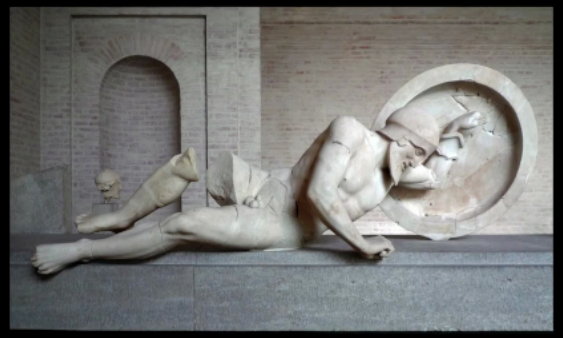
Mármol de Paros, 86 cm. Atribuido sin mucha seguridad a Kritios. Hacia 490-480 a. C. Transición del período arcaico al clasicismo temprano. Museo de la Acrópolis, Atenas.

Sigue la tipología de los kuroi, pero con dos innovaciones fundamentales: el leve giro de la cabeza a la derecha y un incipiente *contrapposto*. El cuidadoso pulido contribuye a insinuar la presencia de músculos y huesos. Todo ello lo aparta de la rigidez arcaica y nos aproxima al nuevo periodo en que se perseguirá la representación de la vida, un nuevo ideal del hombre y la apuesta por la proporción y el realismo de las figuras.

TEMPLO DE AFAYA: FRONTÓN OCCIDENTAL, GUERRERO CAÍDO
Guerrero caído. Mármol. Hacia 490 a. C. Gliptoteca de Munich.

Las estatuas de los frontones del templo de Afaya en Egina fueron descubiertas de manera casual y a poca profundidad por el arqueólogo y arquitecto Charles Robert Cockerell en 1811. Se pagó a los lugareños la cifra de 800 piastras y fueron adquiridos por Luis I de Baviera por 130.000. El escultor neoclásico Thorvaldsen restauró y completó los grupos, pero la Gliptoteca de Munich las exhibe actualmente sin esas intervenciones, tal como fueron encontradas. Este guerrero caído ocupa el ángulo derecho del frontón y muestra la inexpresividad de finales del período arcaico, incluida la sonrisa arcaica, poco congruente con el acto de arrancarse una flecha. El frontón muestra episodios de la guerra de Troya.





TEMPLO DE AFAYA: FRONTÓN ORIENTAL, GUERRERO MORIBUNDO
Guerrero moribundo. Mármol. Hacia 480 a. C. Gliptoteca de Múnich

Las figuras del frontón oriental sustituyeron a otras anteriores, contemporáneas de las del frontón occidental, que habían quedado anticuadas en el transcurso de tan solo diez años. El avance estilístico es evidente, esto sí es ya pleno clasicismo severo.

La expresividad del guerrero caído y moribundo es asombrosa, debida en parte a la inestabilidad del cuerpo apoyado en el escudo y a punto de desplomarse. La pierna izquierda sobresale de la base del frontón, por lo que se consigue el efecto de que el guerrero va a acabar rodando desde la altura.

TEMPLO DE AFAYA: FRONTÓN ORIENTAL, GUERRERO MORIBUNDO
Detalle del guerrero moribundo. Mármol. Hacia 480 a. C. Gliptoteca de Múnich

Este guerrero sería Laomedonte, rey de Troya y padre de Príamo. Sucumbe a las flechas de Hércules (en la parte derecha del frontón, reconocible por la piel del león de Nemea). Hércules había salvado a Hesione, hija de Laomedonte, a cambio de unas yeguas divinas. Laomedonte intentó engañarlo con unas yeguas mortales y Hércules se vengó matándolo a él y a todos sus hijos, excepto Príamo y Hesione.

PERÍODO SEVERO

(TRANSICIÓN DEL ARCAICO AL CLÁSICO O CLÁSICO TEMPRANO)

(490 – 450 a. C.)

CLÁSICO TEMPRANO O PERÍODO SEVERO

El estilo severo supone la transición estre las formas canónicas del período arcaico y el nuevo lenguaje del clasicismo. Es un estilo homogéneo, presente en diferentes polis, más importante en la Grecia continental que en las islas y colonias.

Si podemos seguir la línea de evolución del período arcaico a partir de las obras originales conservadas, esto no es posible hacerlo con el clasicismo temprano, pues, a excepción de los mármoles arquitectónicos, las grandes obras devocionales individuales de santuarios y estatuas de culto eran de bronce o de materiales preciosos y se perdieron en su mayoría.

Se trabajan las figuras de bulto redondo en bronce de todos los tamaños, el mármol, la estela funeraria, el relieve y la escultura arquitectónica.

CLÁSICO TEMPRANO O PERÍODO SEVERO (cont.)

Los últimos kuroi (como el de Critios) y korai (como la de Eutidicos), o las figuras del frontón este del templo de Afaya, son ya de estilo severo.

Se conserva un número exiguo de bronces originales, como el Auriga de Delfos, el Zeus de Artemisio o los Guerreros de Riace y casi todos los mármoles originales son arquitectónicos, como los frontones del templo de Afaya, o los frontones y metopas del templo de Olimpia.

Conocemos nombres de artistas importantes como Agéladas de Argos, Critios, Nesiotes, Cálamis, Pitágoras de Regio, etc., pero sus obras nos son conocidas a través de las copias romanas.

3. Gruppo dei Tirannicidi

GRUPO DE LOS TIRANICIDAS, HARMODIO Y ARISTOGITÓN
Copia romana en mármol de un original griego en bronce de Critios y Nesiotés (477-476 a.C.). Museo Arqueológico de Nápoles. 1,95 m.

El original en bronce sustituyó a otro anterior de finales del s. VI, obra de Antenor. El grupo representa el momento en que la pareja de amantes sorprende y asesina a Hiparco, uno de los hijos del tirano Pisístrato. Tras el derrocamiento de Hipias y el fin de la tiranía, el pueblo los consideró héroes de la libertad y les erigió en el ágora una estatua. La copia fue encontrada en Villa Adriana, en Tívoli. Faltaba la cabeza de Aristogitón (el hombre mayor), sustituida por una copia que se encontraba en el Museo de los Conservadores. El espectador, situado enfrente del grupo, se encuentra en la posición de la víctima. La cabeza de Harmodio, con pelo muy rizado, todavía se halla muy próxima a los últimos kuroi arcaicos. La disposición supone ya un notable avance respecto a la frontalidad de los grupos escultóricos anteriores. Estamos ya en pleno clasicismo severo, como muestra también el tratamiento anatómico, con cuerpos atléticos y bien moldeados.

ZEUS RAPTANDO A GANIMEDES
Grupo en arcilla. Altura: 1,10 m. Hacia 470 a. C. Museo de Olimpia.

Zeus, con bastón de viaje, sostiene a Ganimedes, que lleva un gallo (ofrenda de amor). Son perceptibles aún los colores (amarillo de los cuerpos, rojo del manto de Zeus, negro azulado, marrón, etc.). Se representa al dios con aspecto humano, no metamorfoseado en águila, como se generalizará en otras representaciones. Que Zeus raptara al joven príncipe troyano para hacer de él su amante y su copero no parece ser un tema inconveniente para figurar en el santuario de Olimpia.

EL AURIGA DE DELFOS
Bronce, 1,80 m. 474 a. C. Estilo severo. Museo de Delfos.

Se encontró enterrado en la Vía Sacra de Delfos. Es el primer bronce importante del siglo V recuperado aunque, según John Boardman, está lejos de ser el mejor. El auriga formaba parte de un grupo que incluía el carro, los caballos y quizá un mozo de cuadra, de los que quedan unos pocos restos. La ligera torsión de la figura (cabeza ladeada a la derecha, los pies hacia la izquierda) le da cierta vida, pero no altera el carácter de columna de la larga falda del quitón. El rostro es sereno y concentrado, sin rastro de sonrisa arcaica. La diadema era de plata, los labios de cobre y los ojos llevaban incrustaciones de vidrio y piedra.

TRONO LUDOVISI. PANEL CENTRAL
Mármol. Hacia 460 a. C. Museo Nacional Romano Palacio Altemps.

Panel central de los tres que decorarían probablemente un altar, difícilmente un trono. Encontrado en Roma en 1887 en los jardines de Salustio, son muchas las dudas que suscita. De no tratarse de una falsificación, correspondería al período severo, y sería una de las primeras muestras de la conocida técnica de los paños mojados, que deja translucir perfectamente el cuerpo de la figura central. Podría representar a Venus naciendo del mar, ayudada por las Horas, vestida la de la izquierda con un peplo y con un quitón la de la derecha. El suelo sugiere una playa pedregosa. El autor del relieve mostró su gusto tanto por el cuerpo femenino vestido como por el desnudo (véase uno de los paneles laterales), que sería el primero en la escultura griega.

TRONO LUDOVISI. PANELES LATERALES
Mármol. Hacia 460 a. C. Museo Nacional Romano Palacio Altemps.

Aunque sin mucha certeza, estas figuras de los laterales del trono Ludovisi representarían las dos facetas del amor, el amor físico y sensual (muchacha de la izquierda) y el casto y espiritual (mujer haciendo una ofrenda de incienso). La figura de la izquierda sería el primer desnudo de la escultura griega. El cuerpo es muy bello, pero el escorzo de la pierna cruzada es defectuoso. Además, la representación de una mujer con las piernas cruzadas es una auténtica rareza. En la figura de la derecha destaca la muy conseguida tensión del manto, en contraste con el mullido cojín.

ATENEA PENSATIVA
Hacia 470-460 a. C. Mármol. 48 cm. Estilo clásico severo. Museo de la Acrópolis. Atenas.

Sobre un fondo azul desaparecido Atenea aparece apoyada en la lanza, vestida con peplo y con casco corintio. Mira muy compungida una especie de pilar, que podría ser una estela funeraria con los nombres de los atenienses caídos en las guerras contra los persas. La obra sería en tal caso una especie de ofrenda cívica. Se trata de un relieve de pocos centímetros de profundidad, pero esta se sugiere gracias a la manera en que cae el vestido. Hay ciertos rasgos arcaicos, como la frontalidad del torso, mientras manos y cabeza están de perfil.

FRONTON ESTE DEL TEMPLO DE OLIMPIA
Mármol de Paros. Maestro de Olimpia y taller. 21 estatuas. todas ellas incompletas. La figura de Zeus en el centro 3,15 m. Profundidad del frontón, 1 m. Anchura, 26, 39 m. Entre 470 y 456 a. C. Museo de Olimpia.

El tema del frontón oriental es la carrera de carros entre Pelops, que aspira como premio a la mano de Hipodamia, y el padre de ésta, Enomao, cuyo auriga será sobornado por Pelops. Existen dudas en la identificación de personajes y en su distribución en el frontón. Pausanias los detalla, pero pudo equivocarse. El propio Pausanias cita a Alcámenes como autor, pero difícilmente se trataría del Alcámenes discípulo de Fidias. El emperador Teodosio ordenó en 426 d. C. la destrucción del santuario de Olimpia. El templo se vino abajo en los terremotos del 522 y 551 d. C.

FRONTÓN OESTE DEL TEMPLO DE OLIMPIA, SECCIÓN CENTRAL
Mármol de Paros. Maestro de Olimpia. La figura de Apolo en el centro 3,15 m. Profundidad del frontón, 1 m. Entre 470 y 456 a. C. Museo de Olimpia.

La sorprendente recuperación de buena parte de los frontones y metopas del templo de Zeus nos ha permitido hacer justicia al Maestro de Olimpia y a su taller, autores de estos mármoles magníficos del período severo, y tener un punto de partida para valorar los logros del clásico posterior. El frontón occidental tiene como tema la lucha entre centauros y lapitas en la boda de Pirítoo, un trasunto de la victoria de la civilización sobre la barbarie. En el centro, Apolo, flanqueado por Teseo y Pirítoo.

METOPA DEL TEMPLO DE OLIMPIA
Mármol de Paros. Altura 1,60 m. Maestro de Olimpia y taller. Entre 470 y 456 a. C. Museo de Olimpia.

Se conservan en estado fragmentario las doce metopas (6 de la pronaos y 6 del opistodomos) con los trabajos de Hércules. A París viajaron algunos de los fragmentos, otros se recuperaron más tarde y están en el museo de Olimpia.
La escena representa el momento en que Atlas regresa con las manzanas de las Hespérides, mientras Hércules sujeta la bóveda celeste ayudado por Atenea.

GUERREROS DE RIACE (A y B)
Bronces de autor desconocido. Altura 1,98 m. (A) y 2 m. (B). Estilo severo, muy cercano al clásico. Museo de Reggio Calabria.

El descubrimiento más importante desde el Zeus de Artemision, fue localizado en 1972 en el fondo del mar por un joven que practicaba submarinismo. La compleja labor de restauración se llevó a cabo fundamentalmente en Florencia.

La postura sigue siendo severa, pero el tratamiento anatómico supera a todas las obras que conservamos de ese período. El brazo derecho y el antebrazo izquierdo del guerrero B fueron reemplazados en la Antigüedad. Ambas obras podrían formar parte de un grupo y deberse a un mismo taller, aunque a diferentes manos. Hay mucha controversia sobre la datación, la autoría y la identidad de los personajes representados.

GUERRERO DE RIACE (A)
Bronce de autor desconocido. Vista frontal y posterior. 1,98 m. Hacia 460-450 a. C. Museo de Reggio Calabria.

El guerrero A fue fundido, como el B, “a la cera perdida”. Durante el proceso de restauración se les extrajo una notable cantidad del barro del molde, cuyo análisis nos remite a Ática (A) y Argos (B). Este guerrero parece más joven y decidido. Los dientes y las pestañas son de plata, las tetillas de cobre y los ojos eran incrustados. Podría ir armado con lanza y escudo.

ZEUS (O POSEIDÓN) DE ARTEMISION
Bronce original. 2,16 m. Hacia 460-450. Autor desconocido.

Esta obra, una de las joyas del Museo Arqueológico Nacional de Atenas, fue rescatada del mar cerca del cabo Artemision. En 1928 se recuperó un brazo y dos años después el resto) Representa a Zeus lanzando el rayo (algunos proponen a Poseidón lanzando el tridente). Aunque es realista, no lo es tanto como aparenta: los miembros están alargados, especialmente el brazo extendido. Desprende una amenazadora energía sin dejar de ser, a la vez, una figura estática en su perfecto equilibrio. Pertenece al estilo severo, pero muy cerca ya del clasicismo pleno de mediados de siglo.

CLÁSICO EN SU APOGEO

(SEGUNDA MITAD DEL S. V A. C.)

PERÍODO CLÁSICO EN SU APOGEO

Mirón, Policleto y Fidias son la cima del estilo clásico en todo su esplendor. Los tres serían, según la tradición, discípulos de Agéladas de Argos.

La Atenas de Pericles construirá el Partenón, pero tras su muerte en 429 a. C. y en medio de las dificultades de la guerra del Peloponeso se levantarán el Erecteion y el templo de Atenea Niké. Es una generación en la que el arte alcanza un grado de perfección que no volvería a repetirse hasta, quizá, la Florencia renacentista, veinte siglos después.

Policleto de Argos, tan influyente como la escuela de Fidias, expresó de manera más consciente la preocupación por la proporción, la visión del cuerpo humano como una demostración casi divina del principio matemático que había caracterizado desde siempre la escultura griega (John Boardman).

PERÍODO CLÁSICO EN SU APOGEO (cont.)

Una vez más hemos de juzgar este período a partir de los mármoles (la mayoría de obras maestras eran bronces que se han perdido) que en buena parte no son exentos, sino acomodados a las necesidades arquitectónicas y al programa narrativo de frontones, metopas o frisos.

Las esculturas muestran un elevado grado de naturalismo, serenidad y belleza idealizada. En el Partenón la credibilidad anatómica del cuerpo masculino descansa en la confianza en una estructura ósea que parece subyacer bajo la carne, como si la figura hubiese sido construida desde dentro. El cuerpo femenino, por su parte, ya no es el masculino más o menos adaptado, sino que alcanza toda su sensualidad, con formas anatómicas plenamente femeninas, remarcadas con frecuencia por la técnica de los paños mojados o ceñidos por el viento.

DISCÓBOLO DE MIRÓN
Copia en mármol del original de Mirón de alrededor de 450 a. C. (Llamado Discóbolo Lancelotti). Altura 1,66 m. Museo Nacional Romano Palazzo Massimo

De entre las diversa copias que conservamos (como el Discóbolo Townley del Museo Británico) esta es la única con la cabeza en posición correcta. Luciano lo describe “encorvado en la postura de quien se prepara a lanzar, vuelto hacia la mano que sostiene el disco y doblando un poco la otra rodilla, como dispuesto a levantarse y lanzar”. Según John Boardman, a pesar de la aparente libertad de postura, la figura está esculpida en un plano, para un solo punto de vista, como alto relieve sin fondo.

MVNIFICENTIA·PII·IX·PONT·MAX

GRUPO DE ATENEA Y MARSIAS, DE MIRÓN
Mármol, copia romana del original griego de Mirón. Hacia 450 a. C. Altura de Marsias 1,59 m. Museos Vaticanos.

Poseemos otras copias de Atenea en Museo de Francfort, Louvre y El Prado. La mención que Plinio hace del grupo se confirma con una vasija casi contemporánea. Nuevamente Mirón nos sorprende capturando el instante de sorpresa del sátiro Marsias al ver en el suelo la flauta que Atenea acaba de arrojar con desdén (porque al soplar se le hinchaban y deformaban las mejillas). Magnífica composición en “V” con vértice en la desaparecida flauta. Los pliegues del peplo de la diosa caen con naturalidad y la verticalidad se rompe con la rodilla izquierda que se insinúa bajo la tela.

DORÍFORO DE POLICLETO

Copia procedente de Pompeya del original en bronce de Policleto (hacia 440 a. C.). Altura 2,12. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Policleto nació en Argos y fue alumno, como Fidias, de Agéladas. Teorizó sobre las proporciones del cuerpo humano y el ideal de belleza, estableciendo el que sería su famoso canon, apreciable en este Doríforo (portador de lanza), la mejor de las copias que conservamos. Con algunas reminiscencias del período severo, la figura sugiere dinamismo y movimiento, gracias al *contrapposto* y al giro de la cabeza. El peso recae sobre la pierna derecha, asegurada con un estribo de refuerzo, mientras la izquierda se retrotrae y se apoya apenas sobre la punta del pie. Brazo derecho y mano izquierda restaurados.

DIADÚMENO DE POLICLETO
Copia en mármol, procedente de Delos, de original en bronce de Policleto (hacia 430 a. C.). Altura 1,95 m. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Existen otras copias en el Museo Británico, en el MET de N.Y. y en el Museo del Prado. Representa a un joven atleta ciñéndose la cinta de la victoria. Las estrechas similitudes anatómicas, la posición de las piernas y los rasgos recuerdan inmediatamente al Doríforo. El rostro sereno, la mirada algo perdida en sus pensamientos, son una demostración del ethos, la contención de las emociones. Posiblemente el estribo representado por un tronco con ropajes no fuera necesario como apoyo en el original de bronce.

DIBUJO DEL S. XVIII

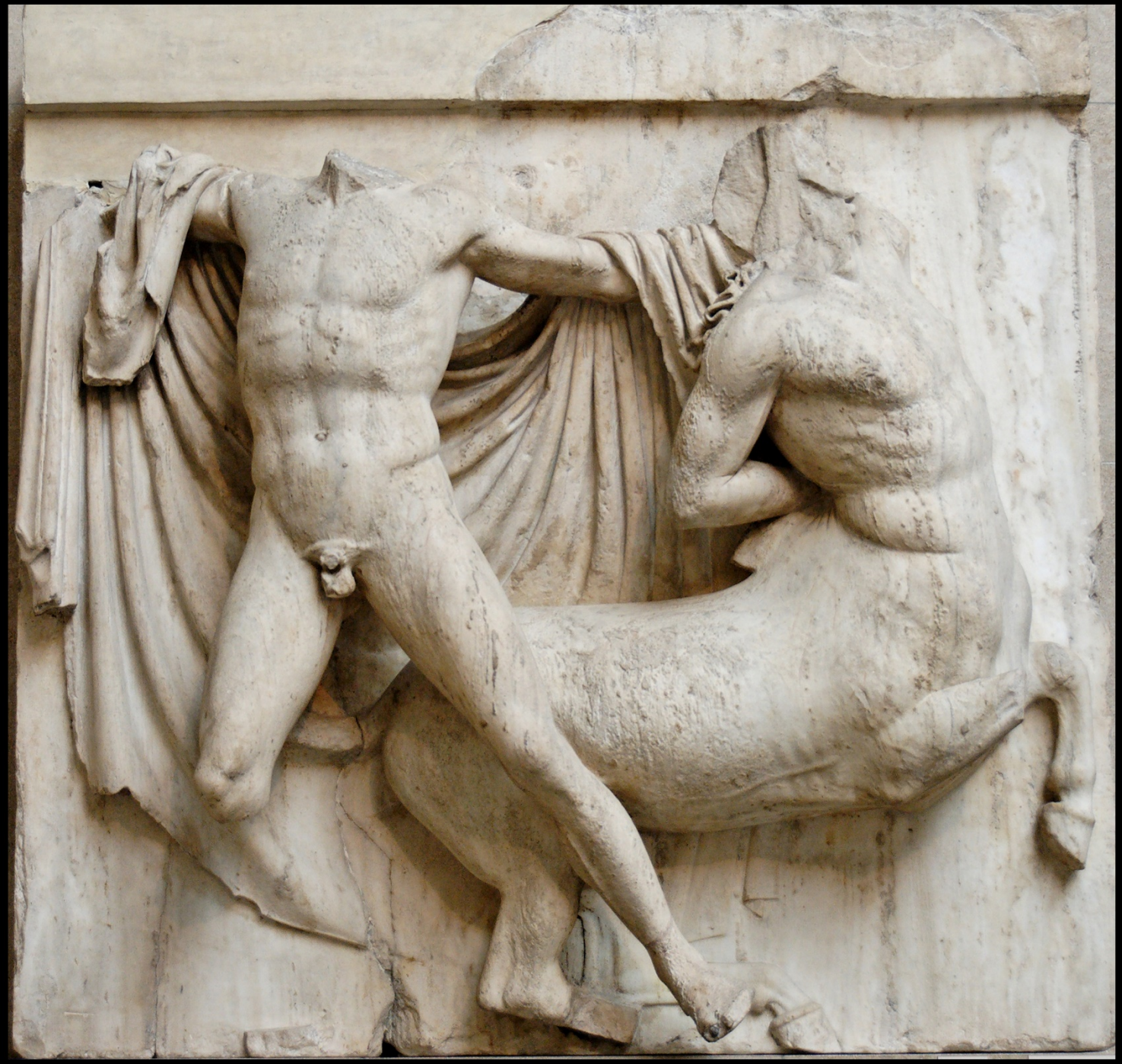
ATENEA PRÓMACOS DE FIDIAS

Obra romana en mármol del s. II, supuesta copia de la Atenea Prómacos de Fidias. 1,79 m. Museo del Prado. Dibujo con restauraciones barrocas, hoy suprimidas.

La Atenea Prómacos fue encargada a Fidias por Pericles hacia el 455 a, C. y se erigió en el centro de la Acrópolis cuando todavía no existía el Partenón. Medía aproximadamente 9 m. y estaba realizada en bronce. Sostenía la lanza en la mano derecha y el escudo descansaba en el suelo junto a la pierna izquierda. El fulgor de los reflejos del bronce se veía, según Pausanias, desde el cabo Sunion. La copia de época de Adriano del Prado (que sin embargo sostenía el escudo con la mano) es la mejor candidata según los expertos a darnos una idea de cómo pudo ser la Atenea Prómacos (que combate en primera línea) de Fidias. Se incluye un dibujo del s. XVIII con todas las restauraciones barrocas.

ATENEA LEMNIA DE FIDIAS
Copia en mármol del original en bronce de Fidias. Entre 450 y 448 a. C. Altura 2 m.

Es mérito de A. Fürtwangler haber asociado el cuerpo de la copia conservada en Dresde con la copia de la cabeza que había en Bolonia. Cuando ya había sido colocada en la Acrópolis la Atenea Prómachos (9 m.), Fidias recibió el encargo de otra estatua de la diosa en bronce, pero de unos dos metros. El encargo fue promovido y pagado por colonos de Lemnos, de procedencia ateniense. La obra fue considerada por Plinio y Luciano como el summum de la belleza femenina y recibió el sobrenombre de la Bella. Si el Doríforo es el ideal de belleza masculina, la Atenea Lemnia lo es de la femenina.



METOPA Nº 27 DE LA FACHADA SUR DEL PARTENÓN (CENTAUROMAQUIA)
Mármol pentélico 130 x 35 x 120. Autor desconocido. Entre 447-442. Museo Británico

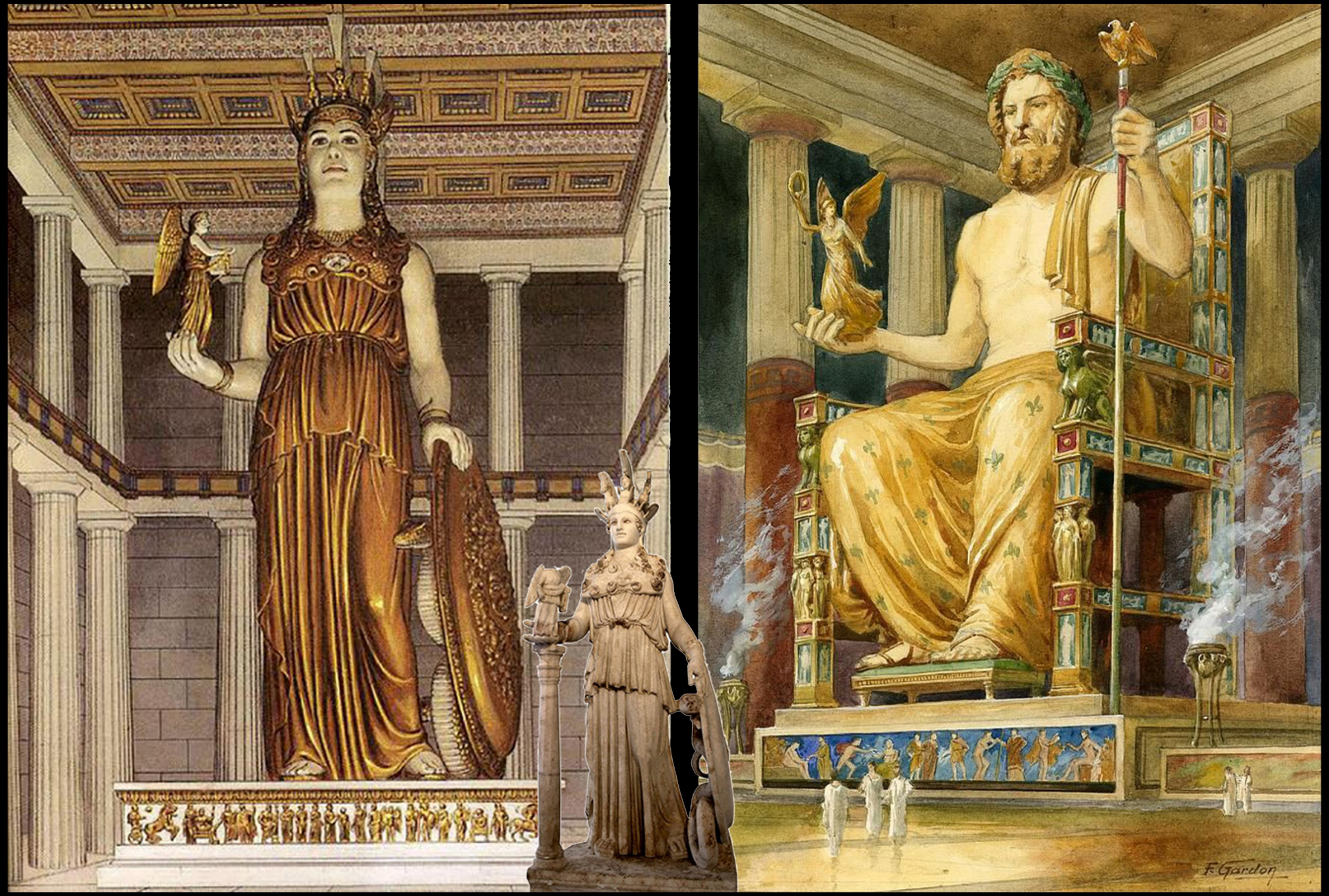
Las 92 metopas del Partenón se dividen en 4 ciclos, uno por fachada: Amazonomaquia, Guerra de Troya, Gigantomaquia, Guerra entre Centauros y Lapitas. Muchas fueron sistemáticamente destruidas por los cristianos o saltaron por los aires en el bombardeo de Morosini. Las mejor conservadas son las de la fachada sur, expuestas en el Museo Británico. Parece que Fidias encargó a otros artistas la realización de las metopas, aunque podría haberse encargado personalmente de algunas. Pero su trabajo como director de obras no le dejaba mucho tiempo. Algunos ven en la metopa de la fotografía la mano o el diseño de Mirón, por su gran dinamismo.

FRISO DEL PARTENÓN
Placa del friso conservada en el Louvre. Mármol pentélico. Altura 1 m. Profundidad máxima 5,6 cm. Taller de Fidias. Entre 442 y 438.

En tan solo 4 años el taller de Fidias acometió un proyecto no previsto en el diseño inicial del Partenón. Se trataba de rodear la cella del templo dórico con un friso (elemento jónico) de 160 metros de longitud. Para acelerar la obra se trabajó con relieves de poca profundidad. Se conserva el 94% del friso, repartido entre Londres y Atenas. Esta placa, sin embargo, está en el Louvre. El friso representaba la gran procesión de las Panateneas, la ofrenda de un peplo a la diosa. Curiosamente, por su altura y situación, los detalles del friso serían difíciles de ver. Esta maravillosa placa representa a unas mujeres preparadas para la procesión, atentas a las instrucciones de los sacerdotes.

FRONTÓN ESTE DEL PARTENÓN
Hestia, Diomene y Afrodita. Mármol. Diseño de Fidias, realizado por su taller (Agorácrito y Alcámenes). British Museum

Entre 438 y 432, ya inaugurado el Partenón y colocada la Atenea Parthenos, el taller de Fidias trabajó en las figuras de los dos frontones, que son la cumbre de la escultura arquitectónica griega y del clasicismo. El maestro seguía dirigiendo las obras y atendía algunos encargos, como la amazona para Éfeso. Seguramente el diseño de los frontones es suyo. El frontón oriental estaba dedicado al nacimiento de Atenea. Falta toda la sección central. El grupo de la fotografía representa posiblemente, de izquierda a derecha, a Hestia, Diomene y Afrodita. La técnica de los paños mojados es de una perfección absoluta. Afrodita acaba de salir del mar.


F. Gardon

ATENEA PARTENOS Y ZEUS DE OLIMPIA

Representación pictórica de las estatuas crisoelefantinas de Atena Partenos y Zeus Olímpico. Entre ambas, la Atenea Varvakeion (s. II) del NAMA de Atenas.

La dos estatuas colosales de Fidias recubiertas de oro y marfil solo nos son conocidas por los testimonios de autores antiguos, monedas y (en el caso de Atenea) algunas copias a tamaño reducido en mármol que le hacen poca justicia. La más fiel al original sería la Atenea Varvakeion.

La estatua de Zeus para su templo en Olimpia fue considerada una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo. Fue trasladada a Constantinopla en el siglo V d. C. y allí desapareció en un incendio. La imponencia (en torno a los 12 m.) y perfección de estas obras, enriquecidas con el oro, el marfil y las piedras preciosas, debía sobrecoger a los espectadores.

AMAZONAS HERIDAS

Copias en mármol de los supuestos originales en bronce de Fidias, Policleto y Crésilas. Museos Capitolinos y Museo Municipal de Écija.

Hacia 435 a.C., sacerdotes del templo de Artemisa en Éfeso encargaron cuatro estatuas en bronce de amazonas heridas a Fidias, Policleto, Crésilas y Fragmón de Argos. Según cuenta Plinio, el vencedor fue Policleto.

Conservamos copias de tres de los originales, aunque la atribución no es segura. De izquierda a derecha, la amazona tipo Mattei, muy restaurada, copiaría la obra de Fidias; la siguiente es el tipo capitolino (firmada por Sosikles) que correspondería a la de Crésilas (destaca la bellísima cabeza, aunque el cuerpo es algo anodino); por último la amazona tipo Sciarra, de la que existen cuatro copias en buen estado (Copenhague, Berlín, Nueva York y Écija) sería la copia de la obra de Policleto. Pero estas atribuciones son poco seguras (sobre todo las de Policleto y Crésilas).

NIKE (DES)ATÁNDOSE LA SANDALIA
Mármol, medio relieve en una balaustrada del templo de Atenea Nike. Autor desconocido. Hacia 420-410 a. C. Museo de la Acrópolis, Atenas. 107x61 cm.

El templo de Atenea Nike se alza en el bastión suroeste de la Acrópolis, rompiendo la simetría de los Propíleos. Esta escena forma parte del friso de una balaustrada del templo, y representa a una Nike ocupada en un gesto cotidiano que no pretende transmitir convicciones, solo gracia. Su actitud es casi una excusa para que el escultor despliegue su habilidad en la plasmación de paños, hasta convertirlo en algo meramente decorativo, pero que revela cuerpos fuertes, activos, femeninos, pero sin la blanda sensualidad del período posterior.

NIÓBIDAS

Dos Nióbidas en mármol. Encontradas en los Jardines Salustianos de Roma. Hacia 430 a. C. Alturas 1,49 y 1,42. Palazzo Massimo, Roma / Ny. Carlsberg, Copenhague.

La de la izquierda huye de las flechas de Ártemis, es herida en la espalda y tropieza. Se trata del primer desnudo femenino en bulto redondo que conservamos de Grecia. El cuerpo solo es femenino en lo superficial. Las caderas y piernas podrían ser de un muchacho.

La Nióbida de Copenhague trata de huir protegiéndose con la parte posterior de su peplo. Níobe ofendió a Latona y esta pidió a sus hijos Apolo y Ártemis que exterminaran a los siete hijos y siete hijas de la reina.

CARIÁTIDES
Mármol pentélico. Originales (falta la conservada en el Museo Británico). Altura, 2,31 m. Hacia 410 a. C. Museo de la Acrópolis de Atenas.

Sostenían (ahora lo hacen sus copias) el techo del falso pórtico sur del Erecteion, que se terminó entre 409 y 406 a. C. Su función de soporte las hace figuras macizas, que recuerdan a lo último del Partenón, pero con ropas ajustadas y caderas y piernas enérgicas. Flexionan la pierna más interior respecto al escenario arquitectónico. El nombre de Cariátides lo dio Vitrubio, en referencia a Carias, ciudad de Laconia, donde las mujeres bailaban con cestos sobre la cabeza

ΗΓΗΣΩΠΡΟΞΕΝΟ

ESTELA DE HÉGESO
Lápida funeraria en mármol. Hacia 400 a. C. Museo Arqu. Nac. Atenas. Alt.: 1,58 m

La de Hégeso ejemplifica un tipo de estela ancha con su frontón lleno y antas, que dan el aspecto de una entrada o portal delante del cual las figuras están sentadas o de pie, solapando los postes de la puerta y consiguiendo así un efecto de profundidad. La joven Hégeso, bien vestida y peinada, escoge joyas de una caja que le sostiene una muchacha que lleva un quitón no ceñido. La herencia del más puro estilo clásico se advierte en el equilibrio de la composición, en la dignidad conferida a un tema trivial, en la naturalidad de las posturas y en la distinción de los ademanes.

MONUMENTO DE LAS NEREIDAS EN JANTO (TURQUÍA)
Reconstruido en el Museo Británico. 400-380 a. C.

Se trata del monumento funerario más grande que arquitectos y escultores griegos hicieron para un rey de Licia (en la actual Turquía). Sobre un podio macizo se elevaba un templo jónico, con frontones, friso y, en lugar de cella, cámara funeraria. En los intercolumnios, estatuas exentas, como estas magníficas Nereidas, con el típico drapeado agitado por el viento.

CLÁSICO TARDÍO

(SIGLO IV A. C. hasta la muerte de Alejandro)

CLÁSICO TARDÍO

En este período empiezan a romperse los modelos clásicos, pero también se inician nuevas formas de expresión, como el desnudo femenino, el retrato fiel, las posturas y los rasgos apasionados. El arte del siglo IV es un arte de transición, tiene tanto en común con las generaciones anteriores como con el futuro helenístico.

Los artistas trabajan ahora no tanto para las ciudades estado como para individuos y dinastías adineradas, y les puede resultar tentador servir a los príncipes no griegos.

CLÁSICO TARDÍO (cont.)

Praxíteles es considerado el escultor de la belleza sensual, de suaves formas redondeadas que se acentúan al apoyar el cuerpo sobre una pierna, creando la llamada curva praxiteliana. Con él se generaliza el desnudo femenino (Afrodita de Cnido), que se convertirá en uno de los temas fundamentales del helenismo

Scopas exalta la angustia y el tormento interior de los personajes que representa y, para conseguirlo, utiliza una serie de recursos que se repetirán en los años siguientes, sobre todo en las escuelas del helenismo: bocas entreabiertas, ojos hundidos y cuerpos contorsionados que se mueven en espiral.

CLÁSICO TARDÍO (cont.)

Leocares trabajó para la familia real macedonia. Colaboró con Lisipo. Puede que también con Scopas en el Mausoleo de Halicarnaso.

Lisipo es el escultor de Alejandro Magno, quizá el que se interesa más por la expresión y el realismo de los rostros, como lo demuestra el retrato que realizó para el soberano macedonio. En sus imágenes de atletas prefiere un canon más alargado —ocho cabezas— y estudia su proyección en el espacio circundante a través del movimiento de las piernas y los brazos avanzados hacia delante.

HERMES DE PRAXÍTELES
Mármol. 2,15 m. Copia muy fiel del original de Praxíteles. Museo de Olimpia.

Esta magnífica estatua de mármol de Paros representa a Hermes ofreciendo un racimo de uvas a Dionisos niño. Durante mucho tiempo se consideró obra original de Praxíteles (activo entre 375 a.C y 335 a.C.). Hoy en día se la tiene más bien por una copia helenística, aunque muy fiel al original. Se encontró en el templo de Hera en Olimpia, donde la situaba Pausanias. El dios, en *contrapposto*, se apoya lánguidamente en un tronco cubierto con un paño muy trabajado. La figura presenta la típica curva en "S" praxiteliana. El pulido del mármol era una novedad para este material, aunque luego se generalizaría en época romana.

APOLO SAURÓCTONO
Mármol, copia de original en bronce de Praxíteles. Altura 1,49. Louvre

La mano izquierda puede que sostuviera una cuerda atada al lagarto, la derecha tendría una flecha. No se ha dado una explicación convincente para explicar la escena: el lagarto como representación de la serpiente ctónica Pitón de Delfos; el lagarto como simple lagarto con el que se entretiene jugando el dios durante su etapa como pastor, castigado por haber dado muerte a los Cíclopes.

Praxíteles ha esculpido un cuerpo muy joven, sensual y algo afeminado, con la acentuada curva propia de su autor, y con la mirada perdida sin expresión de emociones. En el clasicismo tardío se tiende a humanizar aún más a los dioses.

AFRODITA CNIDIA

Una de las copias romanas de la Afrodita de Cnido de Praxíteles llamada de Altemps o Ludovisi. Museo del Palacio Altemps, Roma. Altura 2,05 m.

Primer desnudo completo de una diosa en el arte griego. Cuenta la historia que Praxíteles hizo dos versiones de su Afrodita, una vestida y otra desnuda. Los habitantes de Cos eligieron la vestida. La desnuda fue adquirida por los cnidios, que la ubicaron en un templete redondo que hacía posible su contemplación desde todos los ángulos. Su belleza atrajo a visitantes de todas partes. Se trataba de una estatua de culto que representa a la diosa sorprendida en el baño y tratando de ocultar su pubis mientras agarra el vestido que descansa sobre la jarra de agua. La intención es erótica. Por desgracia las copias existentes, en sus muchas variantes, no hacen justicia al original de Praxíteles. Martin Robertson las califica de lamentables.

VARIACIONES SOBRE LA AFRODITA CNIDIA DE PRAXÍTELES

AFRODITA Y SUS VARIANTES (1) (De izquierda a derecha):

a) Afrodita de Cnido (Ludovisi, Palacio Altemps) (véase lámina y comentario particular). Con ella comienza el tipo de Afrodita púdica, totalmente desnuda, pero tratando de taparse. El torso y muslos son una copia romana, mientras que la cabeza, brazos, piernas y el drapeado fueron restaurados posteriormente.

b) Venus Colonna (Museo Pío Clementino), para muchos la copia más fiel al original de la Afrodita de Cnido praxiteliana La tradición asegura que retrata a Friné, cortesana amante de Praxíteles. El original debió de ser muchísimo más bello.

c) Venus Capitolina (Museos Capitolinos, Palazzo Nuovo). Más carnal que el tipo anterior introduce la novedad de que con el otro brazo se tapa el pecho. Derivaría de una variante helenística del s. III o II a. C. de la Afrodita de Cnido praxiteliana.

AFRODITA Y SUS VARIANTES (2) (De izquierda a derecha):

a) Afrodita “Frejus”, 1,65 m. Louvre. Copia en mármol con muchas restauraciones de un original griego en bronce de hacia 410 (quizá de Calímaco). Temprana utilización del vestido ajustado al cuerpo para producir un efecto erótico. Los romanos del s. I a. C. lo tomaron como modelo de Venus Genetrix.

b) Venus de Arlès, mármol, 1.94 m. Louvre. Copia del s. I a. C. de un original griego (la tradición quiere que sea copia de la Afrodita de Tespias, obra de Praxíteles de hacia 360 a. C, paso previo al desnudo total de la Afrodita de Cnido). El modelo será imitado en el helenismo, como por ejemplo la Venus de Milo.

c) Venus Townley, procedente de Ostia. Mármol, 2,14 m. Museo Británico. Copia romana de s. I d. C. de un original griego del s. IV a. C. Los brazos son restauración del s. XVIII.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ

AFRODITA Y SUS VARIANTES (3) (De izquierda a derecha):

a) Venus Medici. Uffizi (Florencia). Firmada por Cleómenes (s. II-I a.C) Del mismo tipo que la Capitolina, con la que ha sostenido una gran rivalidad en el aprecio del público. Fue el ideal de mujer para muchos humanistas. En la Tribuna de los Uffizi desde 1687. Napoleón se la llevó, pero volvió a Florencia.

b) Venus de Capua. Museo Arqueológico de Nápoles. Copia romana del s. II d. C. Del mismo tipo que la Venus de Arlès y la Venus de Milo. Semidesnuda se contempla quizá en el reverso del escudo de Ares. Puede remitir a un original griego de Lisipo (s. IV a. C.).

c) Venus de Milo. Louvre, 2,12 m. Mármol. Época helenística (final del s. II a. C.). Desde su descubrimiento en el primer cuarto del siglo XVIII se ha convertido en el canon de la belleza femenina griega. Pertenece al tipo de la Venus de Capua.

31.

AFRODITA Y SUS VARIANTES (4) (De izquierda a derecha):

a) Afrodita de Siracusa. Mármol de Paros. Copia romana del s. II d. C. Museo Arq. N. de Atenas. Cuello, cabeza y brazo derecho restaurados por A. Canova (1757-1822). Variante de la Venus Capitolina.

b) Venus del Delfín. Museo del Prado. Mármol de Carrara. Tipo Capitolino y Medici. Hacia 140-150 d. C. El delfín es una reinterpretación romana de la estatua, en tanto se hace referencia al lugar de nacimiento de Afrodita, nacida de la espuma.

c) Afrodita de Menofanto. Copia en mármol del s. I a. C., tipo Capitolina. Palazzo Massimo. Lleva la firma de Menofanto, escultor del que nada se sabe. El gran J. J. Winckelmann hizo referencia a esta obra en su Hª del Arte Antiguo.

440

AFRODITA Y SUS VARIANTES (5) (De izquierda a derecha):

a) Afrodita Braschi. Gliptoteca de Munich. Una copia romana de finales del s. I a. C. de la Afrodita de Cnido.

b) Venus del tipo Medici, copia romana del s. I d. C., que sigue un original tardohelenístico del s. I a. C. La sensación de desnudez se acentúa al no tener los brazos que cubrían pubis y pecho. Museo del Prado.

c) Torso de Afrodita, 2ª mitad del s. I d. C. Museo del Prado. Para acentuar la desnudez e incitar la curiosidad del público, los artistas helenísticos raras veces eliminan toda la vestimenta, sino que dejan cubierto algún miembro del cuerpo. Aquí el manto caería al suelo si la diosa no apretase los muslos.

APOLO DE BELVEDERE
Mármol, 2,24 m. Copia de un original de ¿fines del s. IV a. C? Parte de los brazos y manos restauradas. Patio del Belvedere, Museos Vaticanos.

Algunos lo atribuyen a Leocares, activo entre 360 y 320 a. C., pero la autoría y la datación son un gran misterio. El papa Julio II lo colocó en 1511 en su ubicación actual. La fama de esta obra ha sido inmensa. Para Winckelmann, el gran teórico del neoclasicismo, este Apolo encarnaba de entre las obras de la Antigüedad el más alto ideal del arte. También conquistó el corazón de Goethe y Schiller. Todos los viajeros del Grand Tour acudían a verlo como si su contemplación justificase por sí sola el viaje. Su valoración ha caído mucho en el s. XX, aunque vuelve a recuperarla poco a poco.

DIANA DE VERSALLES
Mármol de época imperial romana, copia quizá de un original en bronce de Leocares (s. IV a. C). 2,01 m.

Aunque procede de Italia, debe su nombre al mucho tiempo que permaneció en el palacio de Versalles, antes de llegar en 1798 al Louvre. El brazo izquierdo está restaurado. El ciervo es un añadido moderno. La atribución a Leocares se debe a las semejanzas de estilo con el Apolo de Belvedere.
De la espalda cuelga una aljaba de donde la diosa coge una flecha. En su mano izquierda vemos el arranque de un arco de caza que hoy se ha perdido y que completaría los atributos de Diana.

EL APOXIOMENO
Mármol pentélico, 2,05 m. Copia romana del s. I d.C. de original en bronce atribuido a Lisipo (hacia 320 a.C.). Museo Pio Clementino. Roma.

Representa a un joven atleta quitándose el polvo y el aceite con el estrígil. El canon de ocho cabezas hace que la figura resulte más esbelta que las que siguen el canon de Policleto. Uno de los grandes logros en esta escultura consiste en la utilización de varios puntos de vista, es decir, en la creación de un volumen abierto. Esto se logra mediante los brazos extendidos (que parecen formar un cuadrilátero e incorporan el espacio, el aire, es decir, crean volumen en el espacio) y también con el movimiento lateral de la pierna. De esta forma se está incitando al espectador a girar alrededor de la imagen.

HÉRCULES FARNESIO
Mármol, 3,17 m, copia del s. III firmada por Glycón de Atenas, la más fiel del original en bronce de Lisipo (s. IV a. C). Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Esta obra famosísima decoraba las termas de Caracalla y se exhibió hasta el siglo XVIII en el palacio Farnesio de Roma. Muestra a un musculoso Hércules pensativo y exhausto, apoyado sobre su maza y la piel del león de Nemea. Detrás de la espalda sostiene en la mano las manzanas del Jardín de las Hespérides. Mano y antebrazo izquierdo son reconstruidos. En un principio no se encontraron las piernas, que fueron sustituidas hasta que aparecieron en una excavación posterior y se restituyeron en 1787.

MELEAGRO, MÉNADE DANZANTE, ARES LUDOVISI

Meleagro, mármol romano del s. I., inspirado en un modelo de Scopas. Museo Pío Clementino, Roma.

Ménade danzante, copia romana de original de Scopas. Museo Albertino, Dresde.

Ares Ludovisi, copia romana del s. II, atribuida por unos a Scopas y por otros a Lisipo. Palacio Altemps, Roma. Para Winckelmann era la estatua de Marte más bella que se nos ha conservado de la Antigüedad.

Poco sabemos de Scopas, aparte de que fue escultor y arquitecto originario de Paros. Es contemporáneo de Praxíteles y Lisipo. Introduce en el clasicismo tardío la expresión del pathos, como se puede ver en el dinamismo y el movimiento convulso de la ménade en su frenesí dionisíaco.

EFEBO DE ANTICITERA
Bronce original. 1,96 m. Hacia el 340 a. C.

Fue descubierto por unos pescadores de esponjas en 1900. Estaba muy fragmentado. La última restauración, de 1953, le dio el aspecto actual Los ojos son de pasta de vidrio. La postura recuerda a Policleto, aunque las proporciones nos remiten más bien a Lisipo. No sabemos a quién representa (quizá Paris con la manzana de oro; o Perseo sujetando la cabeza de Medusa; pero faltarían otros atributos. Viajaba de Grecia a Italia en un barco que naufragó. En el mismo pecio se recuperó el Mecanismo de Anticitera, un instrumento de cálculo astronómico.

EL EFEBO DE MARATÓN
Bronce, hacia 330 a. C. Altura 1,30 m. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

Muchas son las dudas de datación y autoría que suscita este bronce encontrado en 1925, enganchado en las redes de unos pescadores de la bahía de Maratón. El acentuado *contrapposto* y el suave modelado nos hacen pensar en Praxíteles o su escuela, pero hay quien lo considera una obra de época imperial, aunque inspirada en el segundo clasicismo griego. Tampoco sabemos a quién representa. Si el brazo derecho no estuviese tan abierto podría ser un escanciador (pero este brazo pudo ser reelaborado en época posterior). La punta del pie derecho es restauración moderna. Los ojos son de piedra blanca con pasta de vidrio para el iris. Las tetillas son de cobre.

APOXIOMENO DE CROACIA
Anónimo, bronce; 1,92 m; S. II o I a.C. quizá de un original griego del s. IV. Palacio de Kvarner, en Lošinj (Croacia).

Una de las últimas sorpresas de la arqueología submarina. En 1996 un buceador belga descubrió esta estatua de bronce en un banco de arena cercano a la isla croata de Vele Orjule. Las labores de restauración realizadas por un equipo especializado de Florencia fueron complejísimas, pero finalmente dieron su fruto. La obra hizo una gira triunfal, exponiéndose, entre otros sitios, en el Palacio Medici-Riccardi de Florencia, el Louvre, el Museo Británico o el Museo J. Paul Getty. La estatua representa a un atleta de mirada ensimismada que se limpia el brazo con el estrígil. Las manos están más bajas que en el Apoxiomeno de Lisipo.

CABEZAS DE AFRODITA: CABEZA DE BARTLETT Y CABEZA DE QUIOS
Hacia 330 a. C. y fin del s. IV o s. III a. C), 29 cm y 36 cm. Museum of Fine Arts Boston.

Estas dos bellísimas cabezas son mármoles originales con rasgos praxitelianos. La cabeza Bartlett luce un moño que se haría habitual en representaciones posteriores de Afrodita y se observa también en el Apolo de Belvedere.

La cabeza de Quíos puede que sea posterior. Dice J. Boardman que el modelado alrededor de los ojos hace que uno se pregunte cómo un efecto así podría haberse conseguido en algo que no fuera mármol blanco.

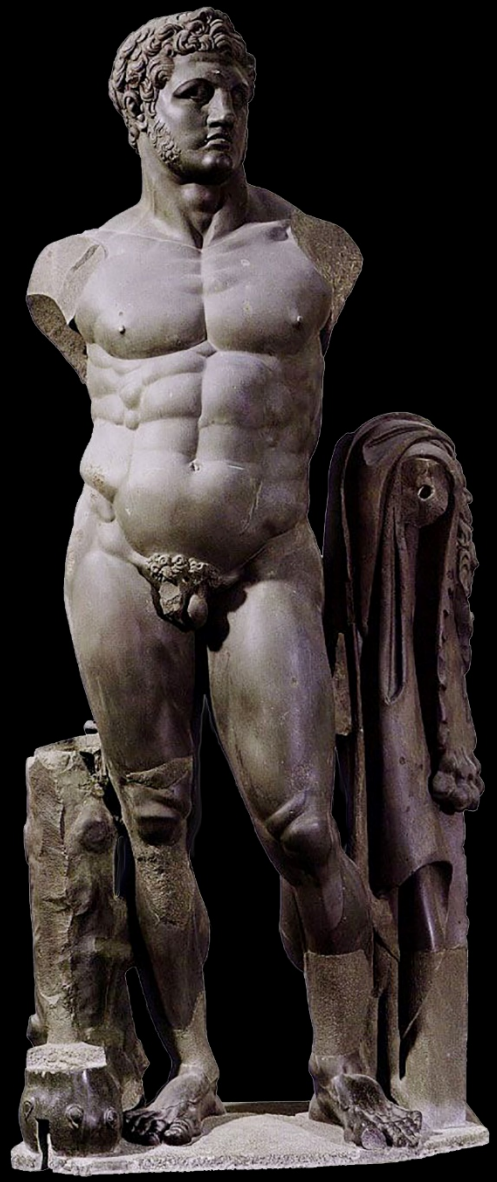
ÁRTEMIS (grande, 1,95 m. y pequeña, 1,55 m.) Y ATENEA DE EL PIREO (2,35 m.)

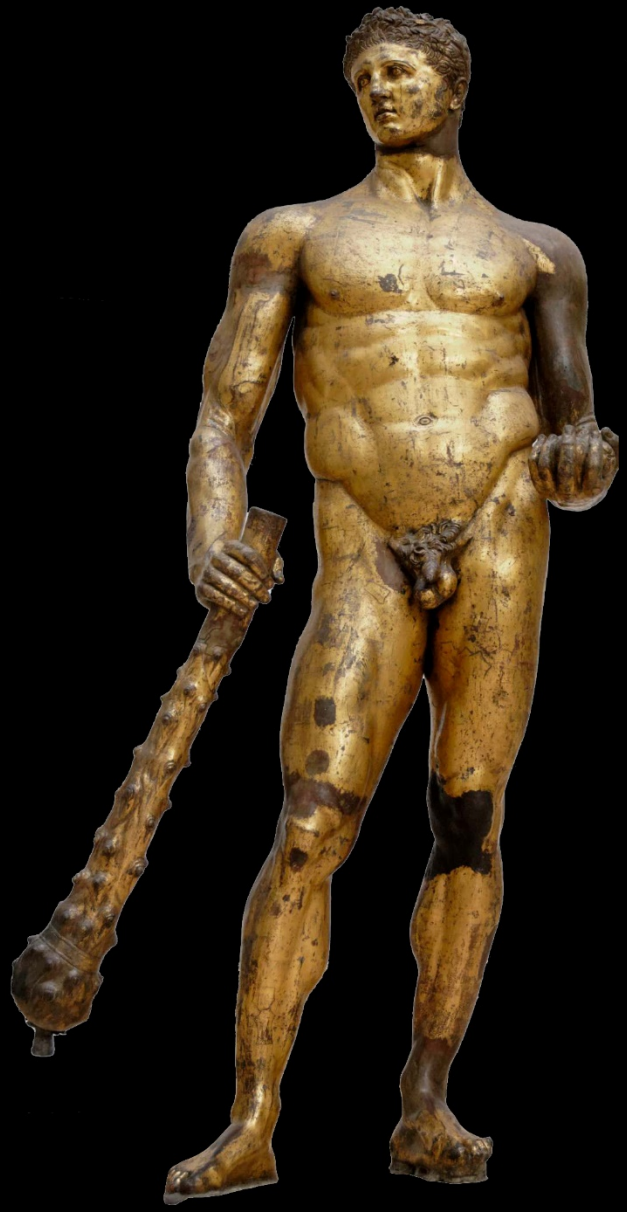
En 1959 se encontró en El Pireo un escondrijo con cuatro estatuas de bronce, tres de las cuales parecen del siglo IV, aunque hay quien fecha en el helenismo las de Atenea y Ártemis pequeña, por ciertos detalles de las sandalias. El hallazgo, que incluía algunos mármoles puede estar relacionado con el saqueo del general Sila en 86 a. C. La Atenea es de un tipo clásico, pero con la relajación propia del s. IV. Por el vestido se la relaciona con el Apolo Patroos de Eufránor.

VENUS CALIPIGIA
Copia de los siglos II-I a. C. de un original helenístico del III a. C. Mármol, 152 cm, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

La copia romana de la llamada Venus Calipigia (“de lindo trasero”) encontrada en la Domus Aurea de Nerón podría tener su modelo en el s. IV a juzgar por un sello impreso de esa época. Para otros, sin embargo, sería una creación del s. II a.C., el “rococó helenístico”. A punto de tomar un baño, levanta el vestido y se gira para observar con picardía su trasero. Es un momento de erotismo, pero en Siracusa existía un templo con una estatua de Afrodita Calipigos de culto. Cabeza y hombros fueron repuestos por el escultor neoclásico C. Albacini.

A la derecha una copia barroca de F. Barois (1665-1726), del Louvre, que fue “decentemente vestida” años después.





HERACLES, TIPOS ALBERTINI, LENBACH. HERACLES LANSDOWNE

Tres ejemplos del tratamiento de la figura de Heracles en el siglo IV a. C.

1.- Copia de un original del s. IV, hecha en basalto verde para el palacio de Domiciano. 3,58 m. Quizá es un retrato idealizado del emperador. Galería Nacional de Parma.

2.- Copia (s. II a. C., encontrada en el Foro Boario) de un original en bronce del s. IV. Lleva la maza, pero no la piel del león. Sostiene en la mano izquierda las manzanas del jardín de las Hespérides. Recuerda las proporciones y el modelado lisipianos. 2, 41 m. M. Capitolinos.

3.- El Heracles Lansdowne sostiene la piel del león, se echa la maza al hombro y adopta una postura policletiana. Copia de un original de alrededor de 380. 1,80 m. Getty Museum N.Y.

EL HELENISMO

(323 a. C – 31 a. C.)

EL HELENISMO

Tradicionalmente se fija la muerte de Alejandro Magno como el principio de este período, y la muerte de Cleopatra y Marco Antonio tras la derrota de Accio como el final. A su término empieza la época imperial romana. Cobran mucha relevancia algunas ciudades del inmenso territorio sometido por Alejandro: Pérgamo, Alejandría, Antioquía, etc. La cultura y la lengua griegas se difunden por estos reinos gobernados por los descendientes de los generales del conquistador macedonio.

El arte griego va a fragmentarse en este momento en multitud de escuelas y focos, cada uno de ellos con características propias que rompen definitivamente con la unidad que había caracterizado a las manifestaciones artísticas del clasicismo.

EL HELENISMO (cont.)

Principales escuelas helenísticas:

- Escuela de Pérgamo. Su obra más destacada es el Altar de Zeus. En él se representaba la lucha de los dioses contra los gigantes. El conjunto manifiesta una gran profusión de paños, telas, animales y musculaturas poderosas que se alejan del equilibrio compositivo propio del clasicismo.

- Escuela de Rodas. Caracterizada por composiciones grandilocuentes y complejas en las cuales lo más característico es el estudio de la anatomía (grupo de Laocoonte y sus hijos), de los paños que combinan las técnicas de Fidias (paños mojados) y de Calímaco (paños transparentes). Tiene como máximo exponente la Niké o Victoria de Samotracia.

…

EL HELENISMO (cont.)

- Los neoáticos. Se desarrollan en el final del helenismo en plena expansión de la conquista romana. Los temas que tratan son escenas mitológicas o escenas del mundo cotidiano. Al primer grupo de pertenece la Venus de Milo, en la que se combina la estructura compositiva del clasicismo y un estudio de la anatomía más próximo al mundo real. Al segundo apartado pertenece el Espinario.

- Escuela de Alejandría. Preferencia por los temas alegóricos, como la Alegoría del Nilo de los Museos Vaticanos.

HERMAFRODITO DEL PALAZZO MASSIMO
Mármol. Copia de época imperial de un original helenístico en bronce de Policles (s. II a. C.) mencionado por Plinio. Museo Nacional Romano Palazzo Massimo.

Aunque la copia más famosa es la que se encuentra en el Louvre, con colchón añadido por Bernini, esta no desmerece. El espectador tiene como primera visión un cuerpo femenino, pero al rodear la estatua encuentra tanto los genitales de un varón como los pechos de una mujer. Así se juega con la ambigüedad.

Hijo de Hermes y Afrodita, Hermafrodito se bañó en cierta ocasión en un lago. La ninfa Salmacis se pegó a su cuerpo y rogó a los dioses que no la separasen de él. La súplica fue aceptada y se fundieron en un solo cuerpo con los atributos de ambos.

GÁLATA MORIBUNDO
Copia romana en mármol de una obra helenística probablemente en bronce de hacia 230 a C. 93 cm. Obra quizá de Epígonas. Museos Capitolinos, Roma.

Átalo I de Pérgamo erigió un monumento conmemorativo de su victoria sobre los gálatas (celtas), adornándolo con el grupo del Gálata Ludovisi rodeado de cuatro gálatas tendidos, entre ellos este Gálata Moribundo, desnudo, con larga cabellera y bigote y una torques en el cuello. La obra muestra con enorme realismo la valentía y la resignación del enemigo vencido, que suscita el respeto del vencedor. Desde su descubrimiento en el S. XVII, el Gálata Moribundo despertó una gran admiración entre los viajeros del Grand Tour y mereció un poema de Lord Byron.

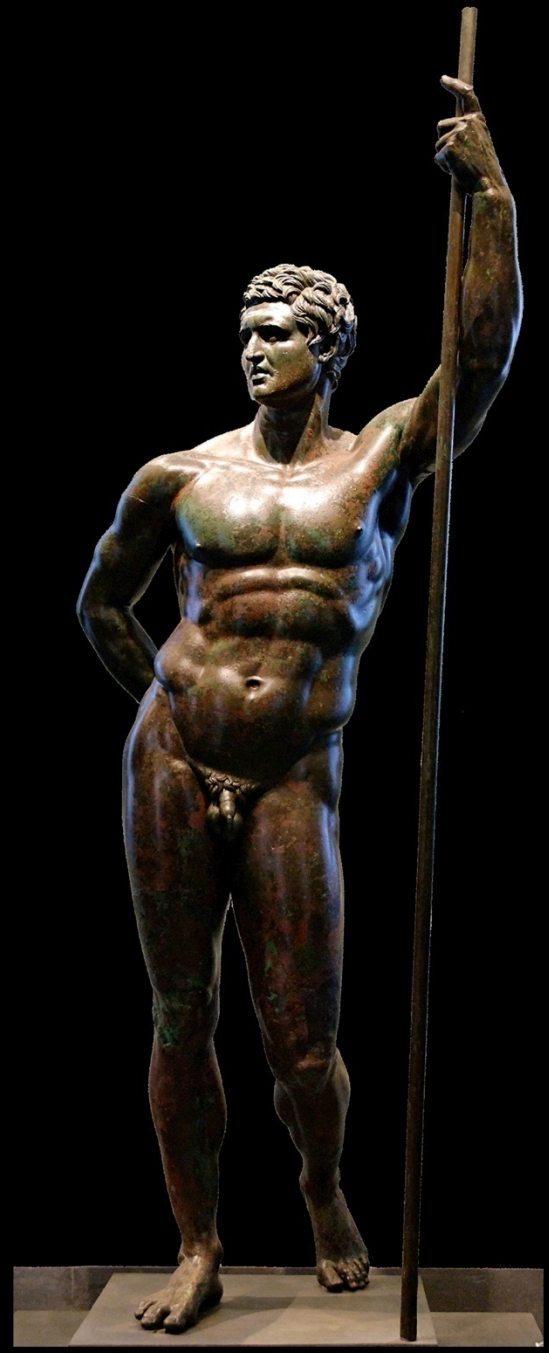
GALATA LUDOVISI SUICIDÁNDOSE
Copia romana en mármol de una obra helenística probablemente en bronce de hacia 230 a C. Obra quizá de Epígonas. 2,11 m. Museo Nacional Romano, Palacio Altemps.

El dramatismo de la escena es típico de la escuela de Pérgamo, que gusta del patetismo y los sentimientos violentos. El grupo forma una estructura piramidal con múltiples puntos de vista y gira sobre sí mismo en un movimiento helicoidal, que acaba en la cabeza del guerrero que se vuelve para ver al enemigo. El contraste entre el cuerpo sin vida de la mujer y la tensión del hombre que la sujeta no puede ser más expresivo.

VENUS DE MILO
Mármol del s. II a. C., sobre el modelo de la Venus de Capua. 2,02 m. Louvre.

Encontrada en la isla de Melos (Milo) en 1820, se convirtió inmediatamente en el nuevo canon de la belleza femenina griega, desplazando a la Venus Médici. Parece una reelaboración neoática de época helenística del modelo de la Venus de Capua, que remitiría a un original del s. IV a. C. atribuido a Lisipo.

"El artista logró un movimiento ondulante del cuerpo, dando vida y vibración al elegante y frío esquema del siglo IV a. C. Sin duda es esa combinación de estructura clásica y realismo anatómico y epidérmico la base del aprecio popular que aún hoy conserva la Venus, a pesar del relativo desdén al que la crítica erudita la viene condenando" (Artehistoria).



PÚGIL EN REPOSO Y PRÍNCIPE HELENÍSTICO
Bronce, 1,20 m. s. I a. C. Museo Nacional Romano Palazzo Massimo.

Esta obra admirable fue encontrada en 1885 en las termas de Constantino, junto al Príncipe helenístico, con el que forma pareja expositiva. Aunque hay quien lo pone en relación con Lisipo, los más se inclinan por la datación tardo helenística, con el naturalismo exacerbado de este período. El púgil vuelve la cabeza y deja ver un rostro con la nariz rota y numerosas heridas sangrantes realizadas en cobre rojo.

El Príncipe helenístico podría ser un retrato de Atalo I. Tras los retratos que Lisipo hizo de Alejandro, todo príncipe aspiraba a ser inmortalizado en una estatua. Ojos muy abiertos, mirada al frente y puesta en la lejanía, enérgico giro de la cabeza y frente abombada con cejas altas, cuerpo atlético y musculoso y barba con un grabado muy superficial.

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ
ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ

TORSO BELVEDERE

Mármol. Apolonio de Atenas, s. I a.C. inspirada en un bronce del s. II a.C. Altura 1,59 m. Museos Vaticanos.

El extraordinario torso de mármol, conocido en Roma desde el siglo XV, se convirtió en una de las esculturas antiguas más admiradas por los artistas hasta nuestros días. Conocida es la fascinación que despertaba en Miguel Ángel, que se inspiró en ella para algunas imágenes de la Sixtina. No se sabe a quién representa, quizá al héroe griego Áyax Telamonio en el acto de meditar el suicidio. La escultura, que data del siglo I a.C., está firmada por el ateniense Apolonio, un artista de la corriente neoática que se inspiró con toda probabilidad en un bronce de la primera mitad del siglo II a.C.

VICTORIA DE SAMOTRACIA
Mármol, 2,75 m. Hacia 190 a. C. Atribuida a Pitócritos de Rodas. Museo del Louvre.

La figura se posa suavemente sobre la proa de un navío, que hace de pedestal. Quitón y manto se pegan al cuerpo por efecto del viento. Tras la restauración de 2014, el refinamiento de sus alas desplegadas y el contraste entre los ropajes ceñidos al cuerpo y los que evolucionan libres han cobrado nueva nitidez, al igual que el ombligo y la curva del abdomen que han surgido como por encanto.

AFRODITA Y PAN
Mármol, 1,55 m. Hacia 150 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

El abandono helenístico de la sobriedad por lo anecdótico, deriva paulatina y tardíamente en la búsqueda de un entretenimiento del espectador y de la simple diversión. Es lo que pasa en el denominado “rococó helenístico”.

El ejemplo más característico sería el “grupo de Afrodita, Eros y Pan”, de Delos. Afrodita, sorprendida en el baño por Pan, lo aparta amenazándolo con una zapatilla, mientras conserva una sonrisa imperturbable. Su hijo Eros la ayuda empujando los cuernos de Pan, que tiene una mueca de incontrolable lujuria (el pene erecto se ha perdido). El grupo se interpreta como un enfrentamiento de los conceptos de desnudo heroico, apolíneo y desnudo lascivo, dionisíaco.

CENTAURO VIEJO CON CUPIDO. VIEJA EBRIA

Centauro, mármol, 1,52 m. Copia de original del s. II a. C (o de época flavia). Louvre.

Vieja ebria, copia romana de original helenístico del s. II a. C. 94 cm. Museo Capitolino, Roma (otra copia en Gliptoteca de Múnich).

El helenismo diversifica la iconografía, mostrando las diferentes expresiones del ser humano: lo trágico y lo cómico, lo bello y lo feo, lo agradable y lo desagradable, la vejez y la niñez, el erotismo y la desesperación...

Un centauro de avanzada edad, y con las manos atadas tras la espalda, muestra la incomodidad que le produce el Amor, personificado en un pequeño Eros de actitud burlona. También se ha propuesto que el viejo centauro dominado por Eros podría aludir a la fuerza invencible del Amor, que se impone incluso a la naturaleza más salvaje.

La vieja, con el vestido roto que deja a la vista su hombro descarnado, la boca abierta por la embriaguez y aferrada a la garrafa de vino es la representación de lo grotesco. La expresión emocional de esta obra es soberbia, haciendo al espectador reaccionar ante la obra con sentimiento de burla, repulsión, empatía, pena, pero nunca con indiferencia.

EROS Y PSIQUE, ESPINARIO, NIÑO DE LA OCA

Eros y Psique, mármol. Copia de original griego de s. II a. C., 1,25 m. Niño de la espina, bronce, 73 cm. Ambos en Museos Capitolinos.

El niño de la oca, copia romana de original en bronce de Boeto de Calcedonia (s. II a. C). 85 cm. Louvre.

La escultura helenística diversifica los temas, prestando atención a algunos muy novedosos, como el mundo infantil, en situaciones con frecuencia anecdóticas. A la izquierda el grupo del beso de los dos niños (identificados como Eros y Psique), que se abrazan inocentes sin sospechar el origen misterioso de la fuerza que junta sus labios. En el centro, el Espinario, sentado sobre una roca mientras se saca una espina del pie. Llama la atención el estilo arcaico de la cabeza en contraste con el naturalismo y espontaneidad del cuerpo. Se conservan varias copias.

El niño de la oca, con su esquema en pirámide y su ritmo helicoidal contrapone la blandura de las rollizas carnes del niño con el suave plumaje de la oca. Debió ser muy copiado en la Antigüedad, como adorno en jardines y estancias. También hay varias copias.

VENUS AGACHADAS (Lely, del Palazzo Massimo, Medici, de Rodas, de Vienne)

Las numerosas copias con variantes de época romana parecen remontar a un original helenístico atribuido a Diodalsas de Bitinia (s. III a. C.). EL tipo no deja de ser una variación sobre el tema de la Afrodita púdica y de la Afrodita Cnidia. La diosa, sorprendida en el baño o contemplando su reflejo en el agua, adopta una postura algo forzada, mientras trata de cubrirse el pecho con el brazo derecho. En otras versiones, como la de Rodas, se lleva las manos al pelo y mira al espectador. En cualquier caso debió ser un tema muy popular, dado el número de copias conservadas, y se prestaba al virtuosismo del artista en la reproducción de los pliegues en el cuerpo femenino producidos por la postura.

EL TORO FARNESIO

Mármol de Artemio y Taurisco de Tralles (hacia 130 a. C.), escuela de Rodas, o copia romana del original de esos autores. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Fue descubierta en 1546 en las termas de Caracalla y es la escultura de bulto redondo más grande que nos ha llegado de la Antigüedad clásica (más de 4 m. de alto). Se completaron algunas figuras en una restauración muy intervencionista. Anfión y Zeto se disponen a uncir al toro a Dirce, porque esta había ofendido a su madre Antíope, que contempla la escena apoyada en una lanza (seguramente esta figura es una adición posterior). El toro arrastrará a Dirce hasta morir. Impresiona este grupo piramidal, dotado de un dinamismo, un dramatismo y una teatralidad muy efectistas y lejos de la serenidad y el equilibrio clásicos.

LUCHADORES DE LOS UFFIZI
Copia romana en mármol de un original en bronce helenístico. Uffizi, Florencia

El grupo fue encontrado en 1583 en Roma y cobró una fama enorme, que decayó en el siglo XX. Faltaban las cabezas. La del atleta vencido le fue añadida en primer lugar, mientras que la del vencedor esperó hasta época moderna. Impresionó la tensión de esos músculos que denotan un gran esfuerzo físico.

Hay cierto consenso en considerarla copia de una obra en bronce helenística del s. III a. C. de la escuela de Pérgamo o bien del círculo de Lisipo. Comprada por la familia Medici, permaneció en su villa romana hasta que se trasladó a los Uffizi de Florencia.

ΑΘΗΝΑ
ΓΗ
ATHENA

ALTAR DE PÉRGAMO – FRISO ESTE – ATENEA CONTRA LOS GIGANTES
Alcioneo, Atenea, Gea y Nike, friso de la Gigantomaquia. Mármol, entre 188 y 133 a. C. Pergamon Museum de Berlín.

La riqueza y la rivalidad entre las grandes urbes helenísticas propiciaron la construcción de edificios y monumentos grandiosos, como el altar de Pérgamo, cumbre de la escultura helenística.

La Gigantomaquia constituye un tema iconográfico muy popular en la Antigua Grecia, en la cual se representa la victoria del orden frente al caos. En el contexto de Pérgamo, donde se representa el triunfo de Zeus y Atenea frente a sus enemigos los gigantes, se trata de una alusión evidente a la victoria de la ciudad contra los Gálatas. El friso del altar se compone de 120 paneles de 2.30 metros de altura, con una anchura variable comprendida entre los 70 centímetros y 1 metro, y un espesor de 50 centímetros. Este grosor permitió que las figuras en relieve tuvieran una gran profundidad. Cada panel se concibió para representar a un personaje importante (Wikipedia). Se ha hecho notar el parecido entre la cabeza de Alcioneo y la de Laocoonte.

FAUNO BARBERINI Y MARSIAS DE ESTAMBUL
Fauno: Mármol, 2,15 m. s. III a. C. o comienzos del II a. C. Gliptoteca de Munich.

Las deidades menores como los sátiros y las ninfas son un tema querido por el helenismo. El Sátiro embriagado o Fauno Barberini fue descubierto en el s. XVII, sin el brazo izquierdo y sin piernas (probablemente de cabra). El restaurador (posiblemente Bernini) añadió unas piernas humanas, la derecha más levantada, que acentúa la procacidad y la provocación sexual en detrimento de la descripción de la embriaguez y del deseo satisfecho.
Marsias: copia romana de un original helenístico del s. III a. C. Museo Arqueológico de Estambul.

El sátiro Marsias fue atado a un tronco y despellejado por Apolo, por haber osado desafiarle en un torneo musical. El tema se presta a la truculencia y a la expresión del dolor gratos al helenismo.

ALEGORÍA DEL NILO

Copia romana en mármol de un original helenístico de la escuela de Alejandría. 1,65 x 3,10. Museos Vaticanos.

Esta estatua colosal fue descubierta en 1513 en el Campo de Marte, donde probablemente decoraba un templo dedicado a Isis y Serapis. El Nilo es representado como un anciano recostado que sostiene una cornucopia en la mano izquierda y unas espigas en la derecha. Se apoya en una esfinge, que alude a su recorrido por Egipto. Los 16 amorcillos, que juegan con cocodrilos y animales exóticos, aluden, según Plinio, a los 16 codos de altura que alcanzaban las crecidas e inundaciones del río. El original helenístico que nos describe Plinio era de basalto negro.

LAOCOONTE Y SUS HIJOS
Mármol firmado por Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas. Datación incierta. 2,45 m. Museos Vaticanos.

Descubierta en Roma en 1506, fue adquirida por el papa Julio II por consejo de G. da Sangallo y Miguel Ángel. Le faltaba el brazo derecho del padre y el del hijo menor. El del padre fue encontrado en 1905 en una tienda de antigüedades de Roma y es el que ahora tiene, eliminadas las restauraciones previas. La datación es incierta. Se propone desde el s. III a.C hasta el I d.C. Esta última datación, en tiempos de Tiberio, es la que hoy en día parece más probable.

Esta composición piramidal es la máxima expresión del patetismo y el barroquismo de la escultura helenística, sobre todo de las escuelas de Pérgamo y de Rodas. Los personajes se contorsionan en dolorosa agonía, mientras que las dos serpientes, de una textura blanda, sirven de unión entre los tres cuerpos.

CABEZAS DE ALEJANDRO
Alejandro como Helios, copia Romana de original helenístico. Museos Vaticanos.
Alejandro, copia del s. III a.C. de original de Lisipo. Gliptoteca de Copenhague

Alejandro es el personaje griego más representado en arte. No solo fueron numerosos los retratos que se le hicieron en vida, en escultura, pintura y gemas talladas (Leocares, Lisipo, Apeles, etc.), sino que tras su muerte los gobernantes que gustaban de emularlo trataban de hacerse con copias de sus retratos.

A la izquierda una cabeza de Alejandro caracterizado como Helios, copia romana de un original helenístico del s. III o II a.C. Aparece la famosa anastolé, un tipo de peinado, con el flequillo en el centro echado hacia atrás. En la iconografía de Alejandro, el peinado se complementaba con una serie de rizos que caían hacia los lados, formando una especie de corola.

A la derecha cabeza de Alejandro, copia de un retrato de Lisipo, procedente de Alejandría.

CABEZA DE DELOS
Anónimo. Bronce, s. I a.C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

En el helenismo tardío el retrato cobra especial protagonismo, añadiendo al realismo en el modelado una clara voluntad de plasmar también el espíritu y las emociones del retratado, prestando atención a la mirada y a la expresividad del rostro. Hay una ligera torsión del cuello, la mirada se dirige hacia arriba y se ha prestado especial cuidado al cabello.

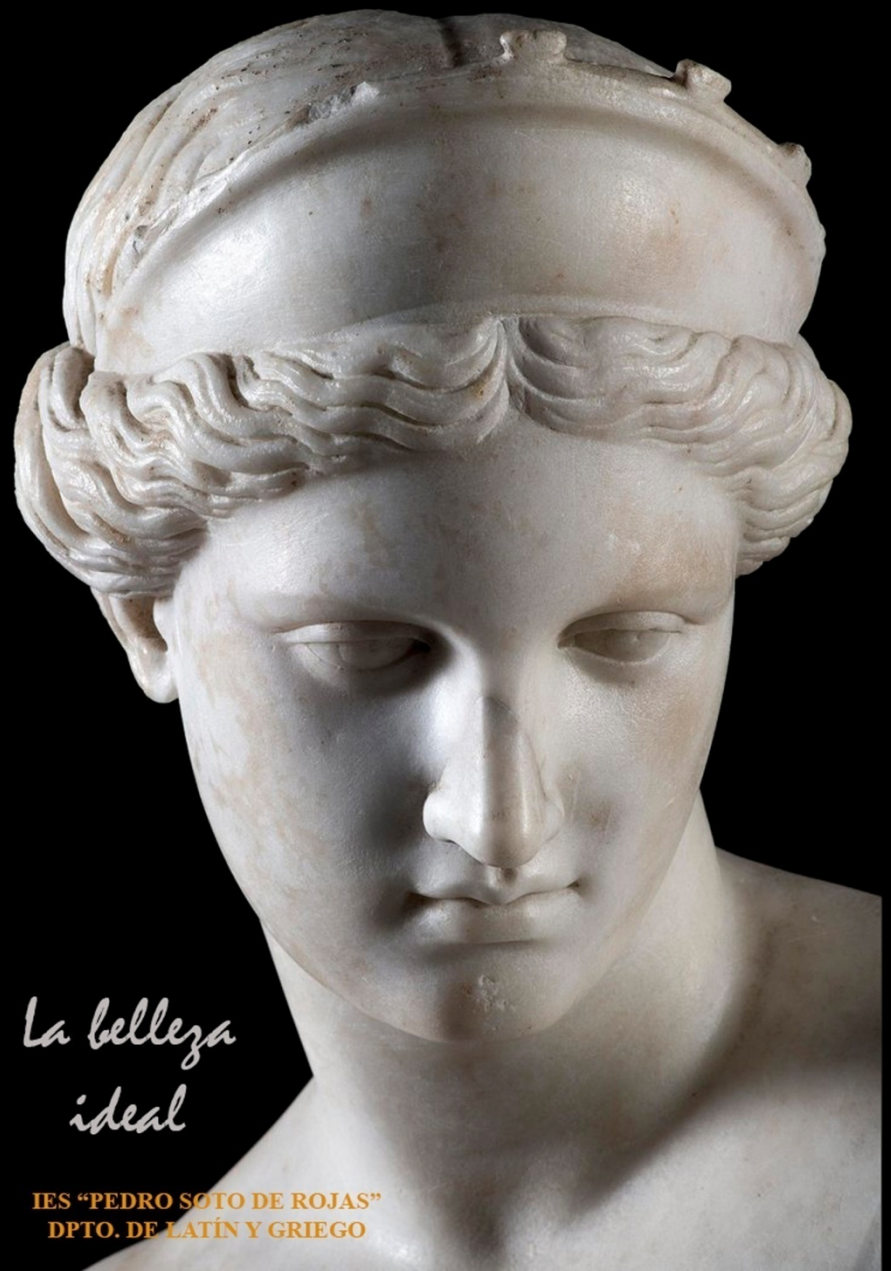
MEDUSA RONDANINI
Mármol, copia romana. 40 cm. Gliptoteca de Múnich.

Hay quien remonta el original griego al s. V a. C (atribuyéndolo a Fidias), aunque la opinión más extendida piensa en una obra helenística clasicista de finales del s. IV a. C.

Se exhibía en el palacio Rondanini de Roma, donde no atrajo la atención de Winckelmann, pero sí la de Goethe en 1786, que le dedicó palabras de admiración. Fue adquirida por Luis I de Baviera.

La Gorgona había sido representada siempre con cara monstruosa y repulsiva, con la función apotropaica de alejar el mal, como en la égida de Atenea.

ESCULTURA GRIEGA



La belleza ideal

IES "PEDRO SOTO DE ROJAS"
DPTO. DE LATÍN Y GRIEGO

τέλος

finis